

高村光太郎『道程』を読む（一）

飛 高 隆 夫

失はれたるモナ・リザ

モナ・リザは歩み去れり

かの不思議なる微笑に銀の如き顫音を加へて

「よき人になれかし」と

とほく、はかなく、かなしげに

また、凱旋の將軍の夫人が偷視の如き

冷かにしてあたたかなる

銀の如き顫音を加へて

しづやかに、つつましやかに

モナ・リザは歩み去れり

モナ・リザは歩み去れり

深く被はれたる煤色の仮漆こそ

はれやかに解かれたれ

ながく画堂の壁に閉ぢられたる

額ぶちこそは除かれたれ

敬虔の涙をたたへて

画布にむかひたる

迷ひふかき裏切者の画家こそはかなしけれ

ああ、画家こそはかなけれ

モナ・リザは歩み去れり

モナ・リザは歩み去れり

心弱く、痛ましけれど

手に権謀の力つよき

昼みれば淡緑に

夜みれば真紅なる

かのアレキサンドルの青玉の如き

モナ・リザは歩み去れり

モナ・リザは歩み去れり

我が魂を齎し

我が生の燃焼に油をそそぎし

モナ・リザの唇はなほ微笑せり

ねたましきかな

モナ・リザは涙をながさず

ただ東洋の真珠の如き

うるみある淡碧の歯をみせて微笑せり

額ぶちを離れたる

モノ・リザは歩み去れり

モノ・リザは歩み去れり

かつてその不可思議に心おののき

逃亡を企てし我なれど

ああ、あやしきかな

歩み去るその後かげの慕はしさよ

幻の如く、又阿片を燻く烟の如く

消えなば、いかに悲しからむ

ああ、紀念すべき霜月の末の日よ

モノ・リザは歩み去れり

十二月十四日

わが愛せし某様の女を我仮にモノ・リザと名けたりき

『道程』の冒頭のこの「失はれたるモノ・リザ」は、「スバル」明治四十四年一月号に発表された「第二敗関録」五篇の第一番目の詩である。明治四十三年十二月十四日の制作日付が付けられている。光太郎は『道程』の構成について、「当時私は世人のいふ詩集といふ特殊観念に鼻もちがならず、(中略)ただ制作順に自己の詩を並べて、注意深い読者におのづから筆者内面のエヴオリユションを見てもらうとしたのである。」(「某月某日」、昭和16・5、この引用は昭和26・4に補筆されたもの。)と述べている。詩の後の「わが愛せし某様の女を我仮にモノ・リザと名けたりき」の付記は、『道程』収録の際に付されたもの。この付記からこの詩を「わかい日の情炎の遺品」(伊藤信吉「高村光太郎―その詩と生涯―」、角川文庫版、昭和39・3)とする見方も生まれてくるのであるが、ここは、文学史の会編『近代詩集の探究』(學燈社、昭和37・9)が言うように、「この詩を単に「情炎の美」(同上)とのみ見るやり方は短見に過ぎる。ここには、明かにひとりの芸術家のある種の痛恨が託さ

れている」と見るのが妥当であろう。さらに進めて言えば、光太郎は、この付記によつて、ここに一つの「秘密」を封じ込めた、と言えるのではないか。光太郎は、「出さずにした手紙の一束」(「スバル」明治43・7)の第七通目に、「僕は今日不図妙な事を考へた。「秘密の価値」といふ事だ。参謀官のいふ秘密ではない。敵に対する秘密ではない。対称者の無い秘密である。考へてみると秘密の無いものに価値はない。又価値のあるものに秘密の無いものはない。僕は自分で自分を秘密にするのだ。」と記している。光太郎は、「自分で自分を秘密にする」と言い、その具体的な内容については、「説明を求め給ふな。」と言うのである。

「自分で自分を秘密にする」とは、不思議な言葉である。しかも、光太郎が、それについての説明を拒否している以上、その内容は推測するより仕方がない。「出さずにした手紙の一束」の重要な意味を発掘した吉本隆明氏は、「今泉篤男は高村の「回想録」のあとがきで「例へば欧米滞留時代のことは、多く語られていない。先生自らも、人間の生涯の傳記の中にはどこか一と所位朦朧とした不明の部分があつてもよいなどと話された。」とかいているが、いうまでもなく高村がヨーロッパ留学から持ちかえつたのは、口にするには少しばかり恐ろしすぎる父光雲の藝術と人間にたいする父子相剋の心理と、西歐にたいする人種的文化的な劣等感との煮つめられた破壊的な内部世界であつた。「出さずにした手紙の一束」はそれを立證しているとおもふ。」(「出さずにした手紙の一束」のこと、「高村光太郎全集」月報1、筑摩書房、昭和32・3)と言い、同時に発掘した「珈琲店より」(「趣味」明治43・4)について、「つぎに「珈琲店より」という短篇をよんでわたしは高村の内部的な骨組みがはつきりつかめたようにおもつた。高村は強烈な意志でこの内部の問題を埋めたまま生活し、詩をかいて七十何歳まで歩いた。人間はだれでもその心の底に、一度口に出せば世界が凍つてしまふかも知れぬというコトバを秘しているかも知れぬが、大抵は解毒作用を施してそのコトバをなしくずしに表現しておわるのである。だが、高村は、その詩のなかに、散文のなかに内的な告白らしいものを何ひ

とつせずに死んだ。もちろん、藝術とはまさにそうしたものだが高村は考えていた。高村の詩に古典主義的な整合をあたえ、高村の彫刻に抑制を與えているものはそれである。」(同上)と言っている。

ここで、二つの問題が出てくる。一つは、それでは、光太郎はなぜこの文章を発表したのか、ということである。この文章こそ、「秘密」にされるべきものではなかったのか。一通ごとに「巴里より」という添え書きのある全九通のこの書簡集を、光太郎は、文字通り、「出さずに」しまっておきたかったのではないか。しかし、帰国後の光太郎を取り巻く諸条件、周囲の無理解と、光太郎に寄せられる空しい期待の数々が、光太郎に発表を余儀なくさせたのではないか。理解する人は理解してくるであろう、という切ない思いをもって、この文章は発表されたのではないか、ということである。もう一つは、『道程』の内実の問題である。すでに見たように、光太郎は、『道程』に「内面のエヴオリユウシヨンを見てもらほうとした」と言っている。しかし、「自分で自分を秘密にする」という姿勢に立つ以上、そして、吉本氏が指摘するように、「その詩の中にも(中略)告白らしいものを何ひとつせずに」終わったとしたなら、『道程』に、光太郎のいう「内面のエヴオリユウシヨン」を見定めることは、不可能なのではないか、ということである。つまり、『道程』に示される「エヴオリユウシヨン」は、光太郎の観念に支配された劇(ドラマ)の展開である、ということになるであろう。しかし、この問題を、今ここで取り上げるだけの用意はない。今は、『道程』における「わが愛せし……」の書き加えは、光太郎による、「わかい日の情炎の遺品」という方向への誘導の意図を含んでいる可能性は否定できない、ということを指摘するにとどめる。

「失はれたるモナ・リザ」に話を戻したい。

『道程』において、「わが愛せし某楼の女を我仮にモナ・リザと名けたりき」「某楼の女」は、吉原の河内楼の妓、若太夫。と詩の末尾に書き加えられ、この詩の直接の原因となった事件に直接に言及している

のが、『道程』未収録の「敗関録」の第二篇「友よ」である。

友よ、されど、つひに君は幸福なり。

優勝者なる友よ。

彼の人の歩みは君の方に向かへり。

優勝者なる友よ。

彼の人は君が為めに涙を流せり。

友よ、されど、つひに君は幸福なり。

また、第三篇「PRESENTATION」は、バンの会の会場が舞台になっているが、そこには、「はじめて知つた友の顔。／ジョコンドの謎を解いた友の顔。其の瞬間、／活動写真のフィルムのように、／あの女の不思議な顔が、／逢つた昔のあらゆる姿が、／怖ろしいほど眼に見えて、／ク惜しいほど涙が湧いて、」とあり、次いで、決闘を思うが思いとどまる様子が記されている。

この二篇は、光太郎が木村艸太との若太夫をめぐる恋争いに破れた、という背後の事情が分からなければ、理解し難いものである。つまり、詩として自立しているとは言いがたい。「友よ」は分かりにくい詩である。問題は、「友よ、されど、つひに君は幸福なり。」の「されど」という一語にある。

前者の「彼の人は、いうまでもなく、後者の「ジョコンド」である。前者の「されど」という逆説の接続詞を挿入した友への祝詞は、保留の氣息を含んでいる。後者では、「ジョコンドの謎を解いた友の顔」と言っているが、そもそも、「謎」を含んだ「ジョコンド」こそが、光太郎を魅惑していたのであって、「謎」の消えた「ジョコンド」は、光太郎には「ジョコンド」の抜け殻のようにしか思えなかったのではないか。この辺りの事情については、以下に述べることになるが、「友」が得たのは、「謎」を失った「ジョコンド」であるところに、「されど」という逆説の語の挿入された理由があるのではないか。

光太郎は、「第二敗関録」を発表する九カ月前の「スバル」明治四十三年四月号に「LES IMPRESSIONS DES OUNNAS (A MA BIEN-

AIMÉE AU CAOUATCHI-LEAU) の総題をめぐり、「TU VOIS?」「LE SOURIRE CACHÉ」「L'ABSINTHE」「POUSSE-POUSSE À LA GUM-WA」の四篇の詩を発表している。この中で一番目の「LE SOURIRE CACHÉ」(秘めた微笑)を中心に見ておきたい。

AHI LA JOCONDE! LA BELLE MONA LISAI

余の眼は其のSOURIRES不可思議に満ちり。

その口を記せず、その口を記せず知らず、
しねば、しねば、

余は数知れぬMONA RISAIに会ひけり。

余は會て其のSOURIREを喜びたりき。

今は、其の鉛と錫の苦き冷たさを、

鋼鉄よりほとばしり出づる笑氣の苦しき快さを

つひに、

舌に触れしむるに忍びず。

余の愛せし多くの女より余を放逐したるは、

ああ、MONA RISAIのかの唇なり。

LE MAÎTRE DE LOMBARDIE!

師は神の禁令を犯せしにあらずや。

他界の秘密を、

怖ろしきLE SIXIÈME SENSの隠密を、

かの畫のうしろに遺せしに非ずや。

ああ、河内樓の階上に、

余の肉と魂の避難所に、

またも、またも、

LA JOCONDEの唇を見たとは知らざりき。

悲しき女よ。

逃したる余の責なれど、

罪はかのMAÎTREにあるにあらずや。

この詩には、二つの「モナ・リザ」像が描かれている。一つは、「数知れぬMONA RISAI」であり、「余の愛せし多くの女」である。そしてもう一つは、「かの唇」を持った「モナ・リザ」「LE MAÎTRE DE LOMBARDIE」(ロンバルディの師)、つまり、レオナルド・ダ・ヴィンチが「JOCONDE」を描いた「モナ・リザ」である。第一連で、「数知れぬ」モナ・リザとの出会いを楽しんでいた「余」は、第二連では、その「唇」の「苦き冷たさ」「苦しき快さ」に気付き、戦慄している。この連における「モナ・リザ」は、画像の「かの唇」のモナ・リザである。モナ・リザの「鉛と錫の苦き冷たさ」「鋼鉄よりほとばしり出づる笑氣の苦しき快さ」は、ダ・ヴィンチの絵筆から生み出されたものである。そこで、「余」は、ダ・ヴィンチに向かって、「神の禁令を犯し」、「他界の秘密」をモナ・リザの「畫のうしろ」に遺したのではないかと、問い詰めるのである。しかし、「余」は、「肉と魂の避難所」として逃げ込んだ「河内樓の階上」において、「またも、またも」その「唇」に出会い、「逃亡」を決意するのである。

ここで、ダ・ヴィンチが、「ロンバルディの師」と呼ばれていることについて、簡単に触れておきたい。

明治四十二年、帰国を決意した光太郎は、三月二十一日、帰国前にイタリアを見ておこうとパリを出発した。スイスのルセルンを経て、イタリアに入った光太郎は「ロムバルヂヤの大平原」を通って、二十五日はミラノに泊まり、翌二十六日、「サンタ マリア デレ グラツイエの寺院」を訪れ、ダ・ヴィンチの壁画「最後の晚餐」を見る。壁画の前で、「思索の力を奪はれ」、「芸術の尊とさをしみじみ感じた」光太郎は、外に出て茶店に腰を下ろすと、「他界を見て来た様な一種の誇りと、一種の不安と、一種の矛盾と、一種の冷やかな感じと」で胸が一杯なのを感じ、さらに、改めて、「人間の見るべきでないものを偷み見た後の様な

気がしてゐる。見てよい事をした様な、見て悪い事をした様な、今日あれを見た報いが何日か突然致命傷となつて現はれて来はしまいかといふ様な、一種不安な気持ちがある。」(「ミラノの本寺とダ・ヴィンチの壁画」、「趣味」明治42・10)と言つのである。この文中の「他界あゝを見て来た様な」の内実を、今こうと明らかに言うことはできないが、「[「田 SOURIRE CACHE」]の第四連の表現の背後に、そして、「モナ・リザ」の画像を見る光太郎の眼に、この時の印象が強く働いていることは確かである。(因みに言つておけば、光太郎は、「出さずじまつた手紙の一束」(前出)の二通目において、「VAN DONGEN」(ヴァン・ドングエン)の絵を見て、「他界の芸術を垣間見た様にひそかに顔を背けたことがあつた。」という感想をもらしている。)つまり、「モナ・リザ」は、単に、ダ・ヴィンチの一傑作に止まらず、「最後の晚餐」と同様に、人間が芸術において到達し得る最高の境地を示すものであり、それを、西洋人の仕事と見れば、光太郎の、西洋への劣等意識に決定的な衝撃を叩きつけるものであつた。

では、若太夫は、なぜ「モナ・リザ」の名を与えられたのか。光太郎は、若太夫について、談話「ヒウザン会とパンの会」(「邦画」昭和11・3)の中で、

パンの会の流れから、ある晩吉原へしけ込んだことがある。素見して河内楼までゆくと、お職の三番目あたりに迎も素晴らしいのが元禄鬻に結つてゐた。元禄鬻といふのは一種いふべからざる懐古的情趣があつて、いはゞ一目惚れといふやつでせう。参つたから懐からスケッチブックを取り出して、素描して帰つたのだが、翌朝考へてもその面影が忘れられないといふわけ。よしあの妓をモデルにして一枚描かうと、絵具箱を肩にして、真昼間出かけた。(中略)それが病みつきといふやつで、われながら足繁く通つた。お定まりの夫婦約束といふ惚れ具合で、おかみさんになつても字が出来なければ困るでせう、といふので「いろは」から「二筆しめし参らせそら」を私が手本に書いて若太夫に習はせるといつた具合。

と、回想している。また、「国立博物館ニュース」第三十九号(昭和25・8)のアンケート「私の好きな顔 古今東西の美術品の中より」では、「ゴヤのマハ／この顔は若太夫にも似て居り、又この眼をもうすこしまろくすれば、智恵子にも似て居る。」と答えている。

また、光太郎の弟の高村豊周は、「光太郎回想」(有信堂、昭和37・4)の中で、「モナ、リザの若太夫を直接には知らないが、詩を書きはじめ一つのキツカケになつてゐるほどで、かなり牽かれていたのだから。字がかけない女なので遊びに行つては習字を教えたと聞いている。一体兄の好きになる女性には、ずっと通して顔たちに共通のところがある。いわば智恵子風の平たい丸顔で、お梅の顔も智恵子に似ていたと後から気がついた。それから推して、若太夫の顔もそんな風で、兄ははじめて智恵子と会つたとき、「若太夫に似ているな」と第一印象で思つたそうだ。」と語っている。「お梅」については後出。

しかし、もつとも当を得ているのは、恋の競争相手、木村艸太の回想(『魔の宴』、朝日新聞社、昭和25・5)であろう。この事件を述べたところは、物語としても興味深いのが、関係のある事実だけを抜き出しておく。艸太は、光太郎の「河内楼のモナ・リザ」という詩を読んで深い印象を受けていたが、ある晩、吉原を訪れていた艸太は、「つい河内屋に上り、そこで偶然引き合わされた女が、若太夫だったのである。艸太は、若太夫を、「ちよつと西洋人みたいな顔をした、ゴヤの裸体のマヤを思わせるような女だつた。どこかにゴヤの描く女に特有な蠱惑みみたいなものが、顔に漂う気のあるような女だつた。」と語っている。また、光太郎が若太夫に語つたという、「なんでもフランスにいたとき好きだつた、ジョーゼットつてえひとに、あたいが似てるからなんだつて。」という言葉を伝えている。艸太は、この言葉の後に、「その前後、詩人が歌つたのに、長き睫毛の反りかたも、／人が人に似たればなつかし。／ふと、異国の言葉を語れよかし。 という詩がある。」と思ひ出している。「ジョーゼット」については、光太郎は、北川太一氏の「高村光太郎聞き書」(「高村光太郎ノート」、北斗会出版部、平成3・3)

の中で、「ジョーゼット」というのも「珈琲店にて」に出てくるのと同じ人、そんなに幾人もいるわけではない。」と言っている。木村艸太が連想した「長き睫毛」の人が、この「ジョーゼット」と見て間違いないであろう。「マヤ」と「モナ・リザ」ではまったくイメージが異なるが、「ジョーゼット」という女をそこに介在させれば、若太夫は、十分に西洋の表象たり得るであろう（「ジョーゼット」については、「根付の国」の項参照）。そして、光太郎にとって、その時、「解き尽くされない謎」（「出さずにしまった手紙の一束」、前出）を包んだ西洋の表象は、「モナ・リザ」以外には考えられなかったのである。

ところで、「失はれたるモナ・リザ」においても、前掲の「LA SOURIRE CACHE」と同じように、二つのモナ・リザ像が描かれている、と読むことが出来るであろうか。

第一連では、「モナ・リザ」は、まず、「不思議なる微笑」と「銀の如き顫音」によって表現され、「とほく、はかなく、かなしげ」な様子を見せると共に、「よき人になれかし」と言い、「凱旋の將軍の夫人が偷視の如き」（勝ち誇り、満足気な流し目の表現）視線を見せて去って行くのである。これを、男と女の関係で読めば、女は男を捨てて去って行くのであり、そうなると、「しずやかに、つつまじやかに」歩み去るのも、自己の優位を確信しているからである、と読めるであろう。「とほく、はかなく、かなしげ」な様子と、自らの優位を誇示する態度とは明らかに矛盾しており、その矛盾が、矛盾というより、むしろ、二重性と読めるように表現されていて、それがそのまま、モナ・リザの神秘感、不可解感（謎）の表現となつてゆくのである。

ここで、もう一度、第二連を掲げて置こう。

モナ・リザは歩み去れり

深く被はれたる煤色の仮漆こそ

はれやかに解かれたれ

ながく画室の壁に閉じられたる

額ぶちこそは除かれたれ

敬虔の涙をたたへて
画布にむかひたる

迷ひふかき裏切者の画家こそはかなしけれ

ああ、画家こそはかなしけれ

モナ・リザは歩み去れり

この連では、「モナ・リザ」が、画中の像からこの世に解放された様子が、描かれている。モナ・リザは、表面を被っていたニスを解かれ、壁に閉じていた額縁を取り除かれて、歩み去って行ったのである。ニスを解き、額縁を取り外したのは、一人の画家である。画家は「敬虔の涙をたたへて」この作業を行ったのであるが、「敬虔の涙」は、言うまでもなく、画像への帰依の思いから生まれたものである。しかし、その画家は、「かなし」く、「はかな」き「迷ひふかき裏切り者」と呼ばなければならぬ。この問題は後考するとして、この連で描かれているのは、この画中の「モナ・リザ」こそ、第一連の、いわば、現実の存在である「モナ・リザ」の前身であること、言い換えるならば、現実の女性である「モナ・リザ」は、画像としての「モナ・リザ」を内在させた存在である、ということである。このことが明らかにされた上で、第三連の「モナ・リザ」像においては、第一連で示された二重性が、「心弱く、痛ましけれど／手に権謀の力つよき」、「昼見れば淡緑に／夜みれば真紅なる／かのアレキサンドルの宝玉の如き」と、いっそう強調され、それと同時に、その神秘感や不可解感（謎）も深まっている。

第四連では、もはや、現実の存在となった「モナ・リザ」が、「我が魂を脅かし／我が生の燃焼に油をそそ」いで存在として表現されるが、そのような「我」の思いにも関わらず、「歩み去る彼女の「唇はなほ微笑」し、「涙を流さ」ないこと、つまり、悲しみの影さえ見えないこと」に対して、「ねたましきかな」と、詠嘆するのである。

第一連、および第三連では、「モナ・リザ」の歩み去るさまが、客観的に描写されている。この第四連に至って「我が魂を脅かし／我が生の燃焼に油をそそぎし／モナ・リザ」と、「我」と「モナ・リザ」の関係

が明らかにされる。そして、第五連で「かつてその「モナ・リザ」の不可思議に心をのき／逃亡を企てし我なれど」という説明がされ、ここで、「我」と「画家」とは重なることが確認される。また、現実の存在である「モナ・リザ」と画像の「モナ・リザ」がここにおいて重なり合う。そして、「画家」は「モナ・リザ」の前から「逃亡」する代わりに、「モナ・リザ」を去らしめる道を選んだということが、明らかにされる。「逃亡」——それは、先に引用した「[LE SOURIRE CACHE]」にも、「逃亡は我が責なれど」とあった。また、「[POUSSE POUSSÉ A LA GUM·WA]」にも、「ああ、悲しき女よ。／己は露西亜へ逃げるのだ。」とある。「露西亜へ逃げる」とは絶望的に無方向の謂である。この「逃亡」の思いは、前述のように、「モナ・リザ」を西洋芸術の最高の到達の表象と見れば、芸術からの逃亡、芸術制作の放棄である。しかし、「我（画家）」は辛うじて踏みとどまり、代わりに「モナ・リザ」を去らしたためである、自らを「裏切者」と強く意識しながら。裏切りとは、芸術への裏切りである。「我」にとつて、芸術は遠くへ去った。しかし、その裏切りの現場に止まることによって、「我」はなお芸術家であり続けるのである。「失はれたるモナ・リザ」が「古典主義的整合」（吉本隆明氏、前出）を保持している所以である。

生けるもの

何事も戯あそびにして、何事も戯ならず
戯ならずと言はむにはあまりに幼し
戯なりと言はば自ら悲し

我も生けるものなり
公園に散る新聞紙の如く
貧く、あぢきなく、たよりなく
雨にうたるるまで
生けるものをして望むがままに生かしめよ

「第二敗関録」の四番目の詩。初出では、題名は「活けるもの」。また、詩中の「生」は「活」、「戯」は「戯れ」。小林信明編『新選漢和辞典』第二版（小学館、昭和57・3）によると、「活は、水が勢いよく流れる音をいう。そこから、生き生きとしたという意味を生ずる。」とあり、この詩の場合は、「活」はふさわしいとは言えない。

「何事も戯にして、何事も戯ならず」と、光太郎は言う。光太郎がどのように言わなければならぬ理由は、続いて、「戯ならずと言はんにはあまりに幼し／戯なりと言はば自ら悲し」と説明されている。この「何事」について、『近代詩集の探究』（前出）では、「何事も戯れであり、しかも何事も戯れではないという二律背反、これがこの詩における光太郎の現実把握であった。」と、まず、「現実」という見方を示し、続けて、「明治四十二年六月三年間の欧米留学から帰国した光太郎は、はやくもその年の暮れには李太郎・白秋・勇等の「パンの会」の狂瀾にまきこまれるのだが、その内面には単なるデカダンの名で片づけ得ない苦悩——この二律背反が存在していたとみななければならない。光太郎にとっては、自己にかかわるすべてのことが戯れにすぎなかったし、と同時にまた戯れと言い切れるものでは決してなかったのであった。」と、「自己」にかかわるすべてのこと」としている。そして、「あまりに幼し」をめぐって、「あまりに幼し」にはむろん価値判断がふくまれているが、自己の行為をふくめて現実のすべてが「あまりに幼し」として把握されたということ、この自己批判乃至現実批判は重要である。」と言い、また、「戯なりと言はば自ら悲し」という心情は、「戯なり」として自己及び現実をふりきることを許さぬ精神の所存を語っている。」としている。つまり、『近代詩集の探究』においては、「何事」について、「現実」「自分」にかかわるすべてのこと」「自己」の行為をふくめて現実のすべて」「自己」及び現実」と、「自己」と「現実」の間を揺れているのが見てとれる。また、今、見たように、「あまりに幼し」について、「自己批判乃至現実批判」としている。「自己批判乃至現実批判」は、言うまでもなく、「自己批判または（あるいは）現実批判」の意味である。もちろん、「自己」とそ

れを取り巻く「現実」とを、截然と切り離すことはできない、ということはある。しかし、この作品は、通して読んでみれば、「我」をこのような「二律背反」に追い込んだものは「現実」である、ということにもなり、結果としては「現実批判」の要素もまったくないとは言いつれないうとしても、この詩は、「自己」「我」を主体に読むべきものと思われ、自分の行っていることは、その全全てが戯れであると言えは戯れであり、戯れではないと言えは戯れではない。戯れでないと言うには、あまりにも幼稚である。戯れであると言うならば、自分はそれに全力を尽くしているのだから、自らが悲しい。言い換えてみれば、おおよそ、このようなことになるであろう。このことは、続けて、「我も生けるものなり」と、自己の「生」を確認していることから明らかであろう。

『近代詩集の探究』では、続いて、この「我も生けるものなり」を、「彼の内部にただ一つあったたしかなもの」「実感」として把らえ、「この場合、光太郎は自己を「生けるもの」としか把握できなかったし、また「生けるもの」として把握し得たのである。つまり、自己の方向をさぐりあてることができていなかったためであり、そして、如何なる方向をも取り得べき「生けるもの」として確認できていたのである。」としている。

伊藤信吉氏は、この詩の情緒を、「しめりを帯びた敗亡感」（『高村光太郎―その詩と生涯―』角川文庫版、前出）と把握する。「それは生の燃焼にうながされてする行為や自意識のやみがたい発現が、いたるところで障壁にさえぎられることの悲哀である。いかにしても突き崩すことのできない環境や、剥ぎとることのできない古い観念や習俗など、その固着した壁に突きあたって、「一個の人間として生きようとする」意思や自我の発現は立ち迷い、それが自己嫌悪に揉まれた悲哀や、しめりを帯びた敗亡感になつてにじみ出てくる。」と。これに対し、『近代詩集の探究』においては、『道程』において「生けるもの」に続く「根付の国」は、「日本の現実の批判であると同時に自嘲乃至自己批判である。自己批判にうらうちされているが故に、現実批判が意味を持ち得るのだが、

（中略）この「生けるもの」は「根付の国」と同じ精神から発想されているものとみなければならぬ。」として、「伊藤氏は、この新聞紙のイメージだけを、「何事も戯にして何事も戯ならず」という現実認識・自己認識からきりはなして表面的にうけとっているようだ。この二律背反には何ら言及なく、しかも「我も生けるものなり」という光太郎の唯一の認定さえも落とされているのである。新聞紙のイメージはたしかにうらさびれた孤独感だが、それは単に現実の壁に突きあたって生まれた敗亡感ではなく、現実を否定しきること、肯定しきることでもできない精神が、しかと出口を見定め得ないところからうまれた孤独感であつて、と手厳しく批判している。伊藤氏は、確かに、一々詩句を引用していないが、一篇を全体として把握しようとしている事は理解できる。「新聞紙」のイメージを敗亡感とする見方は共通しているので、要は、「我も生けるものなり」をどのように読むか、ということであろう。伊藤氏は、「我も生けるものなり」には直接触れてはいないが、結びの「生けるものをして望むがままに生かしめよ」という詩句については、「その敗亡感を拭いとることのできないような心理の萎えた状態を感じさせるし、「望むがままに生かしめよ」といういい方はすでに詠嘆に落ちこんでいる。」と結論つけている。

『近代詩集の探究』の立場はすでに見たが、繰り返し引用すれば、「我も生けるものなり」は、その時の光太郎の「内部にただ一つあったたしかなもの」「実感」であり、「光太郎は自己を「生けるもの」としか把握できなかったし、また「生けるもの」として把握し得たのである。つまり、自己の方向をさぐりあてることができていなかったためであり、そして如何なる方向をも取り得べき「生けるもの」として確認できていたのである。」というのである。『近代詩集の探究』によってここに描き出された「生けるもの」から、一体、「生けるもの」のどのような実体を思い描くことが出来るだろうか。『近代詩集の探究』はまた、「ここに」ある「我も生けるものなり」という自己規定はもろろん単なる敗亡感を否定するのだが、無規定にひとしいこの規定」とも言っているのである。

当時の、光太郎の主要な活動として挙げるべきものは、美術批評家としてのそれである。「明治四十二年の「文部省美術展覧会評」から大正四年の「文展分評彫刻」にいたるまでの十篇に余る展覧会評を通じて、光太郎は、批評を自分の使命であると信じた批評家としてではなく、目下のところ批評という表現形式によってしか自分の芸術意欲のはけ口を見出し得ない実作者、批評もまた自我の活動の一面だと思ひこむことを余儀なくされた亡命作者としての面貌を見せ続ける。」とは、谷沢永一氏の言うところである（高村光太郎の思考態度 或るリゴリズムの生成、「国語と国文学」昭和35・2）。その展覧会評において、光太郎が「批評の基準として評価の中軸に捉えた」（谷沢永一氏）のは、「生」という概念である。「第三回文部省展覧会の最後の一瞥」（「スバル」明治43・1）を見ても、「生の無い「思ひ入れ」は下手な筋書きを見てゐる様な気がして、馬鹿馬鹿しくてならないものだ。」「此の作にも生が無い。」「作の力といふのは生の力の事だ。」「結局はやはりの生の放射物でなければつまらない。」という具合である。光太郎が、唯一、「芸術品」と認める萩原守衛作「北条虎吉氏肖像」については、「此の作には人間が見えるのだ。従つて生がほのめいてゐるのだ。」「という評語が与えられる。しかし、谷沢永一氏が指摘するように、この「生」は、「至上概念」「究極概念」であり、「目前の現実に対する反撥をテコとして意欲と誓信によつて醸成された、仰角のみしか与えられていない無限大の想定、一切を包摂する思考領域のその辺境に只視線をいざなうだけの指示機能しか持たない概念なのであるから、その実質を論理の言葉によつて測量することは、その生成の原理によつて本来不可能」で、光太郎は「この「生」という概念に絶対的に帰依すること」を誓言し、明言するばかりである。一方、光太郎が、「生」という概念をいくら振りかざしても、それを、自己の内なるものとして実感し得るのは、自己の芸術制作を通してのみ可能なことであつたであろう。当時の光太郎は、「生」という「至上概念」を掲げつつ、その体現者では有り得ない、という「二律背反」の中におかれていたのである。

詩中の「生けるもの」についても、同様の事情がうかがえるのではなからうか。自己を無為に追い込んだ「目前の現実に対する反撥をテコ」に、「我も生けるものなり」と叫んでみても、「生けるもの」の実感を得られない。見えて来るのは、「貧く、あぢきなく、たよりなく、ひらひらと「公園に散る新聞紙」が、「雨にうた」れて、地面に張り付くという、みじめな、無常観に湿ったイメージでしかない。「雨にうたるま」で」は、光太郎の敗北の予感を伝え、光太郎は、「生けるものをして望むがままに生かしめよ」という、弱々しい願望の言葉を呟くより他に出来ることはないのである。「我も生けるものなり」は、『近代詩集の探究』のいうような、光太郎の内部の「実感」、「把握」ではなく、その氣息から見えて来るのは、精一杯の自己主張ではなからうか。

根付の国

頬骨が出て、唇が厚くて、眼が三角で、名人三五郎の彫つた根付の様な顔をして

魂を抜かれた様にぼかんとして

自分を知らない、こせこせした

命のやすい

見栄坊な

小さく固まつて、納まり返つた

猿の様な、狐の様な、ももんがあの様な、だぼはぜの様な、めだか麦魚の

様な、鬼瓦の様な、茶碗のかげらの様な日本人

十二月十六日

「第二敗関録」の五番目の詩。増補版『高村光太郎全集』第一巻の「詩篇解題 一」（北川太一）に、「発表誌では末尾に「四三、十二月十四日」と制作の日付が記されているが、『道程』で十二月十六日に修正され、続いて第一行と第二行を分割、「見栄坊な、嘘言つきな、」の

後半が削られて現形第五行の「見栄坊な」に変わった。また第一行「三五郎」は『詩人全集』のみ「周山」に改められている。」とある。「十二月十四日」は、「失はれたるモナ・リザ」の制作日付である。

「頬骨が出て、唇が厚くて、眼が三角で」は、日本人の顔の顕著な特色を、彫刻家の眼でとらえたもので、「名人三五郎の彫った根付の様な顔」を修飾している。「根付」は、江戸時代に発達した小工芸品で、印籠や煙草入れや袋物の緒の根元につけて、帯などに下げるのに用いるものである。「名人三五郎」は、未詳であるが、前出の北川太一氏の解題にあるように、『現代詩人全集』第九巻、高村光太郎・室生犀星・萩原朔太郎集（新潮社、昭和4・10）では「名人周山」と変えられている。伊藤信吉氏はこの事から、これを江戸中期の大阪の高名な根付作者法眼周山を指すと考えている（『近代文学鑑賞講座』第十六巻、角川書店）。この指摘は、周山については従うべきであろうが、「名人三五郎」は、光太郎の、卑俗さに対する批判に発する、イロニカルな命名ではあるまいか。ここに「根付」が登場したことの意味について、『近代詩集の探究』（前出）は、「日本人の顔を「根付」によって把握した所に、外遊から帰朝した光太郎の、ヨーロッパ的、理想的近代との対比においてとらえられた日本の特殊性のイメージがある。そしてそのヨーロッパ的、理想的近代と日本の現実とのへだたりの意識によって、「ああ、僕はやっぱり日本人だ。JAPONAISだ。MONGOLだ。LE JAUNEだ。」（珈琲店より）明43・4」という自覚が生じ、その自覚によって自分もまた「根付の様な顔」をした日本人にほかならぬことの自嘲がうまれるのは自然である。」と、適確に指摘している。同書はまた、最後の一行の中の「鬼瓦のやうな」は、「根付のやうな」と照応するものとして、この二つのイメージのとらえ方に「芸術家光太郎の自覚をよみとることも可能」として、「根付のような芸術、総じて根付的文化の支配するこの国において、しかし自分は名人三五郎の彫ったような根付ごときを制作したりはせぬという芸術家的自負。」を読み取っている。「鬼瓦」と「根付」の照応という見方には納得しがたいところがあるが、「根付的文化」へ

の反撥が光太郎の心内に深く蟠っていたことは、確かであろうと思われる。自己の芸術をロダンの系譜の上におき、「生けるもの」の項で見たように、「生」の発現に芸術の意義を見出していた光太郎にとつて、「根付」は到底、芸術とは認められないものである。その思いは、「名人三五郎」という名づけにうかがえる。「根付の国」とは、日本人の顔貌の様子よりも、より深く、日本の文化、芸術に関わつての命名であると思われる。

「魂をぬかれた様にほかんとして」以下は、日本人の性状を否定的に断定し、批判したものである。ここに表現された日本人像について、『近代詩集の探究』では、「日本人、わけても光太郎の出身階層である日本庶民」と捉えているが、それをさらに具体的に言えば、いわゆる「江戸っ子氣質」「下町っ子氣質」が基層にあると思われる。説明しやういところで言えば、「命のやすい」は、すぐに座り直して「さあ、殺せ」と喚くようす、「見栄坊な」は、「宵越しの金は持たない」と得意になつて見せるところ、「小さく固まつて、納まり返つた」は「横丁のご隠居」の様子、ということになる。後年、光太郎は、滞米生活を回顧して、「アメリカで私の得たものは、結局日本の倫理観の解放といふことであつたらう。祖父と父と母とに囲まれた旧江戸的倫理の延長の空気の中で育つた私は、アメリカで毎日人間行動の基本的相違に驚かされた。あつたまじしい謙遜の徳とか、金銭に対する潔癖感とかいふものがまるで問題にならないほど無視されてゐる若々しい人間の気概にまず気づいた。」（父との関係——アトリエにて 3）、「新潮」、昭和29・4）と語っている。この発言について、伊藤信吉氏は、「白熊」（『猛獣篇』）における光太郎の「アメリカの資本主義や物質主義文明」への批判とからめながら、滞米当時の光太郎が「日本的倫理観の解放」を感じたとしても、その時は「意識の変革のみちびき」はあつても、それをそれと認識したのは、「父との関係」執筆時であろうと考えている。しかし、「その生活意識をあたらしい方向にみちびかれた。」ことは認めている（『高村光太郎——その詩と生涯——』角川文庫版、前出）。このことは、そう言えばそう

も言える事であり、ここで考えても結論に到達しがたいところであろう。ここでは、もう一つ、光太郎の、イギリス人の気質についての印象を、「父との関係——アトリエにて 3」（前出）から引用したい。「私はロンドンの一年間で真のアングロサクソンの魂に触れたやうに思った。実に厚みのある、頼りになる、悠々とした、物に驚かず、あわてない人間生活のよさを眼のあたりに見た。そしていかにも「西洋」であるものを感じとつた。これはアメリカに居た時にはまるで感じなかつた一つの深い文化の特質であつた。私はそれに馴れ、そしてよいと思つた。」ここには、正に、「根付の国」と正反対の人間像がある。光太郎のこの印象は、光太郎がイギリス滞在中に得た友人、バーナード・リーチに呈した「癡類者より」（詩歌）明治44・7の冒頭の「寛仁にして真摯なる友よ／わが敬愛するアングロ、サクソンの血族なる友よ」を見れば、光太郎の受け取つたこの印象の深さが理解出来るであろう。「根付の国」の日本人像を描いた時に、光太郎の意識の中に、この「アングロ・サクソン」の人間像が存在していたであろうことは、否定できない。

光太郎の日本人批判は、「根付の国」に始まつたものではない。「出さずにしまつた手紙の一束」（前出）の七通目では、日本について、「あの脛の出る着物を着て、黴の生えた畳に坐りSPARTANの生活から芸術を引き抜いてしまつた様な乾燥無味な社会」と言い切つてゐる。また、「珈琲店より」（前出）には、フランスの女性（ジョーゼット）と一夜を共にした「僕」は、昨夕から今朝までの「自分の感情を追」い、「人の楽しむ事を自分もたのしみ、人の悲しみ事を自分も悲しみ得たのが何より満足に感じた。」その時、突然、女から呼び掛けられ、ふと振り向くと、女の「大きな青い眼が澄み渡つて二つ見えた。」「僕」は、その「あをい眼」の「窓」から、「印度洋の紺青の空」「多島海の大大理石を映してゐるあの海の色」NOTRE DAMEの色硝子の断片。MONETの夏の林の陰の色。濃くSAPPHIREの晶玉とMOSQUEEの宝蔵で見る神秘の色。」つまり、ヨーロッパの優れた風土と、その風土から生み出された美のすべてを見てとる。その直後、洗面所へ行つた「僕」は、鏡の中の自分の

姿を見て、「非常な不愉快と不安と驚愕」に襲われ、「ああ、僕はやつぱり日本人だ。JAPONAISだ。MONGOLだ。LE JAUNEだ。」と、日本人であることへの深い絶望の中に、突き落とされた。この、女の青い眼からヨーロッパの優れた風土と、そこから生み出された美を覗き見た体験は、帰国直後の短歌「ECCOMI NELLA MIA PATRIA」（「スバル」明治42・10）に裏返し形で表現されることになる。

少女等よ眉に黛ひけあめつちに爾の如く醜きはなし
ふるさとの少女を見ればふるさとを佳しとしがたしかなしきかなや

何事か重き科ありうつくしき少女を吾等あたへられざり

女等は埃にひとし手をひけばひかるままにころぶおろかさ

醜きを親の親より請ひねぎて今日にかもなるさては醜き

色見ては盲目音にはみみしひのふるさとびとの顔のさびしさ

二十五首の中から選んだが、ここに歌われている、洗練されていない、美に無関心な様子、自主性の無さ、芸術への無理解、そして、それらは皆、先祖代々受け継がれて来たものであるという認識。これらの、日本の少女等の醜さへの容赦のない悪罵は、決して、少女等へのみ向けられたものではないであろう。ここでは、少女等は、日本の精神的・芸術的風土を表象するものとして表現されていると理解すべきであろう。「根付の国」は、これらの日本および日本人批判の流れの上に位置づけることが出来るものである。日本人を痛切に批判しながらも、その批判の底に蟠つている、自分も、そのような日本人の一人である、という自嘲と絶望の思いは深い。

それにしても、「頬骨が出て、唇が厚くて、眼が三角で」と始まり、「猿の様な、狐の様な、ももんがあの様な、だぼはぜの様な、麦魚の様な、鬼瓦の様な、茶碗のかけらの様な日本人」と、一挙に言い切つた氣迫。体言止めは、普通、余韻・余情・詠嘆の氣持を表現する際に用いられるが、ここでは、それが怒りと絶望とを表現している。光太郎は、「根付の国」について、「あれは実感なんです。しかしあれを出したときには、めちやくちやにやられたもんです。あのころはああいう詩は詩じ

やない。非詩だといわれた。李さんや白秋のような表現でなければね。上田敏もそういつていた。」(座談会「現代詩について」、「群像」昭和28・11)と、回想している。「李さん」は木下李太郎である。

「猿の様な」に始まる日本人像は、例えば、「猿」は人真似、「狐」は狡猾、「麦魚」は群れたがる、「鬼瓦」は虚仮脅し、というように、常識的な意味を当てはめることの出来るものもあるが、「ももんがあ」などは、その語感によるとしか考えにくい。それにしても、「茶碗のかけら」とは、あまりにも痛烈である。